



Dimensiones de lo impersonal en la cultura contemporánea

Florencia Garramuño¹

Universidad de San Andrés – CONICET
florg@udesa.edu.ar

Resumen: El trabajo explora la hipótesis de que varias transformaciones sobre los modos de concebir la subjetividad, la escritura y la comunidad pueden ser aprehendidos a través de prácticas culturales cada vez más numerosas que registran la transformación de un paisaje social donde los desplazamientos, el nomadismo, y la contingencia de las relaciones personales son cada vez más numerosas. Algunas intervenciones radicales en la cultura latinoamericana señalan una deconstrucción de la categoría de persona y exploran formas de lo impersonal o anónimo que insisten en interrogar la intensidad de una experiencia que es irreductible a un yo o un individuo. Se analizan textos y prácticas de Diamela Eltit y Claudia Andújar.

Palabras claves: Impersonal – Vida – Anónimo

Abstract: The article proposes to analyze a series of cultural practices that show different ways to conceive subjectivity, writing and community, registering the transformation of a social landscape where displacements, nomadism and the contingency of personal relationships are every time more extended. Some radical interventions in Latin American culture points to a deconstruction of the category of the person and explores impersonal and anonymous forms that interrogate the intensity of an experience that is irreducible to an I or an individual. The text analyzes works by Diamela Eltit and Claudia Andújar.

Keywords: Impersonal – Life – Anonymous

¹ **Florencia Garramuño** recibió su PhD en Romance Languages and Literatures de Princeton University. Dirige el Programa en Cultura brasileña de la Universidad de San Andrés, y es investigadora independiente del CONICET. Recibió en 2008 la beca John Simon Guggenheim. Entre sus libros se cuentan *Modernidades Primitivas: Tango, Samba y Nación*, *La experiencia opaca*, *Frutos Estranhos. Ensaio sobre a inespecificidade na Estética Contemporânea* y *Mundos en común*.

En textos, performances, filmes, obras dramáticas, poemas y algunas de las instalaciones que más me interpelan en este último tiempo, algo que se escapa de las constricciones identitarias, y que arrastra la producción y la práctica a formas mutantes e inestables que aparecen en constante ebullición resulta en prácticas que elaboran formas de acceder a una experiencia anónima e impersonal. Como si estas prácticas interrogaran no una vida o una historia en particular, sino *la vida – una vida*– como una fuerza impersonal que, si por momentos necesita concretarse, para su relato, en un sujeto, lo hace de modo que este solo implica el sitio donde se afirma una vida irreductible a la forma individual.

En esa irreductibilidad de la vida a la forma individual, la trama de relaciones en las que se manifiesta una vida impersonal adquiere protagonismo para definir, en un entorno de afectos y relaciones, más allá de los acontecimientos y hechos, más que el desarrollo de una subjetividad o la noción de un grupo o colectivo entendido bajo la idea de una identidad compartida, *el espacio intervalar entre cosas y seres*².

Estoy refiriéndome a textos como *Mano de obra* de Diamela Eltit, que se concentra en la vida de los trabajadores de un supermercado en pleno Chile neoliberal, y rechaza en todo momento constituirse como la narrativa de una comunidad homogénea, insistiendo en cambio en una despersonalización radical de narrador y personajes. Estoy pensando también en trabajos fotográficos como *Marcados*, de Cláudia Andújar o *Zona Sur – Barrio Piedrabuena*, de Gian Paolo Minelli, donde la supervivencia de dos de las tradiciones más fértiles en la exposición de los rostros de los pueblos –la fotografía documental y el retrato– permiten explorar el modo en que algunos dispositivos de la fotografía contemporánea articulan un discurso que expone el ser-en común de algunas comunidades. Como estas prácticas, varias intervenciones recientes en la cultura latinoamericana diseñan figuras diversas de lo impersonal que van a hacer emerger la potencia de una vida sin individualidad.

En muchos de estos casos, se trata de pensar formas nuevas para narrar e imaginar las transformaciones radicales a las que el mundo contemporáneo habría sometido al sujeto, a las relaciones interpersonales, a las nociones de espacio y tiempo, a la experiencia (Barthes 2005). Lo cierto es que muchos de los textos más contemporáneos, así como algunas

² Según Gabriel Giorgi en *Formas comunes*, es a partir de los años de 1970 que la literatura comienza a registrar: “escrituras que nacen de la verificación de que la vida ya no se puede resumir o contener en el formato del individuo: como si la cultura hubiese descubierto que la noción de ‘vida propia’ se volvió insostenible, y por ello necesitara elaborar otros modos de registro, de captura, de percepción y de reflexión sobre lo vivido [...]”.

intervenciones radicales en el arte contemporáneo, apuntan a una deconstrucción de la categoría de persona o de subjetividad que exploran formas de lo impersonal o anónimo. En muchas instalaciones y series fotográficas de Rosângela Rennó, Gian Paolo Minelli y Claudia Andújar, el retrato despojado de su culto a la personalidad, los encuadres y desencuadres de ciudades y espacios, el relevamiento de lugares y el montaje documental, o el cruce entre la fotografía documental y la fotografía conceptual permiten exponer una singularidad plural que discute nociones de pueblo y comunidad³.

Como en *Nostalgia de la Luz*, de Patricio Guzmán o *O som ao redor* de Kleber Mendonça Filho, me interesa también incluir en este proyecto filmes en los que el trabajo en archivos, el montaje documental y la construcción como registro de voces inconmensurables descentran las historias de las personas y los individuos y superponen tiempos históricos en busca de una historia en la que emerge “la vida impersonal, y sin embargo singular que se desprende de su puro acontecimiento” (Deleuze).

En estas prácticas parece tratarse de un reemplazo –un relevo– de la categoría de individuo o sujeto –y también de entidades colectivas como pueblo o masa– por una serie de figuras y voces que si retienen una idea de singularidad, suelen no reducirse a la construcción de identidades personales o individuales.

Me gustaría apenas recorrer algunas de estas prácticas y presentar, de modo tentativo, las potencialidades que ellas abren para un pensamiento sobre problemas contemporáneos.

***Mano de obra*, de Diamela Eltit y la potencia de la despersonalización**

En *Mano de obra*, una novela publicada en plena implantación rabiosa del neoliberalismo chileno (2000), Diamela Eltit trabaja una deconstrucción radical de la categoría de persona que –entre otras estrategias– conduce a una desestructuración muy fuerte de la forma novela. El texto narra –de modo fragmentario y entrecortado, es decir, con una trama debilitada al extremo para dejar a la luz la intensidad de los afectos en cada instante– la vida anónima de los trabajadores de un supermercado. Para ello desestima el uso de la tercera persona y se dirige a la composición de una suerte de collage de diferentes perspectivas narrativas, ninguna de las cuales se adhiere a una noción estable de persona.

³ Sobre la idea de la singularidad plural, cf. Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*.

La primera parte del libro se ubica en el espacio del supermercado y está constituida por una serie de viñetas narradas en la primera persona de un trabajador de supermercado despojado de todo rasgo identitario –más allá de su condición laboral–. Reducido a su condición de trabajador de supermercado, nada de su vida personal emerge en un monólogo que ha perdido toda condición personal. Carente de marcas de identidad, el narrador incluso reconoce su accionar como algo que está más allá de su voluntad, deseo o agencia. Dice por ejemplo:

A una distancia inconmensurable de mí mismo, *ordeno* las manzanas. Ya se están desdibujando los contornos geométricos en los que adquieren su incisivo destino los metales. *Estoy infectado, atravesado por la debilidad. Este enorme sopor me mantiene exhausto y vencido ante la impenetrable linealidad de los estantes.* Miro fijamente (aunque sé que no debo hacerlo) las mercaderías y, sin embargo, no logro retenerlas ni tampoco hacerlas volver (recuperarlas) para anexarla en la memoria profesional que debo ejercitar con los productos (47, énfasis mío)⁴.

La segunda parte de la novela se desplaza, desde el espacio público del trabajo, al espacio privado de una casa donde un grupo de trabajadores del supermercado comparten gastos y vida en común para solventar las dificultades económicas a las que los enfrenta una flexibilidad laboral siempre amenazante y un salario que no alcanza para los gastos mínimos. En esta segunda parte, el narrador se configura como un nosotros no inclusivo que en cada capítulo excluye solo a uno de los habitantes de la casa, lo que permite explorar la idea de una voz plural que sin embargo se modifica de capítulo a capítulo para cristalizar, en cada uno de ellos, el modo en que el personaje que no está incluido esta vez es visto por esa primera persona plural. En este ejemplo, se trata de Isabel:

Isabel se veía cansada. Apenas entró a la casa nos informó que su turno en el supermercado se había extendido en dos horas. Dos horas más de pie, nos dijo, habían devastado su humor. Nosotros nos apenamos. La acompañamos hasta su pieza. La guagua ya estaba durmiendo. Isabel ni se percató. La ayudamos a tenderse en su cama. La observamos hasta que empezó a cerrar los ojos y, de inmediato, supimos que Isabel iba a despertar porque dormía a saltos. Se levantaba a menudo en las noches, hacía ruidos inconvenientes. Entraba al baño o recorría la casa sin el menor sigilo. Ya se había convertido en una insomne. Poco a poco. El exceso de trabajo del último año la puso en ese estado. “Tensa”, nos dijo (79).

⁴ Y este capítulo lleva precisamente el título de Acción Directa, y el subtítulo Santiago, 1920.

Esa primera persona plural mutante hace que en el texto todos los personajes aparezcan solo vistos desde afuera, completamente despojados de interioridad y autoconsciencia, conformando un grupo cambiante y un tanto fantasmagórico, en el confin entre su condición de trabajador de supermercado y parte de una comunidad regida por la necesidad.

Como señala Héctor Hoyos en *Beyond Bolaño, The Global Latin American Novel*, en el libro de Eltit

The focus is not on the space of the supermarket or on workers per se, but on an amorphous collective body that coalesces around the historical construct of the supermarket. Characters are functional elements of a broader, non-mimetic project; [...] The real protagonists are relations and forces of production over time, seen from the vantage point of the present (104-105)⁵.

Como una fuerza descentralizadora y despersonalizadora aún más violenta, los títulos de los capítulos –si todavía queremos llamarlos así– del libro remiten, en un ejercicio de cita benjaminiana, a los periódicos de la prensa obrera chilena de la primera parte del siglo XX: *Verba roja*, *El despertar de los trabajadores*, *Puro Chile*, confrontados con las pequeñas historias de los trabajadores, parecen dar cuenta de “la desaparición del trabajador como sujeto obrero político industrial y el surgimiento de “una precaria comunidad de individuos cuyo horizonte de expectativa está dado por la incertidumbre y la intercambiabilidad de cara al salario improbable y al empleo incierto” (Blanco).

Sobre este collage señala Nelly Richard:

Pasamos del pasado de rebeldías e insurrecciones populares que evocan los titulares de la prensa obrera y sindicalista a un presente de obediencias y servilismos que lleva el mundo salarial a comportarse como una simple extensión resignada de la prepotencia del capital. La gesta proletaria que enmarca los capítulos de la novela arma una relación de alto contraste entre las tramas épicas del ayer y las mezquinas parodias de sobrevivencia que acompañan la desobrerización del mundo laboral del “súper”.

Sin embargo, también es cierto que en las páginas de *Mano de obra* se arma y se desarma de modo rizomático una comunidad de cuerpos que en la materialidad de su habla –la voz– y la irreductibilidad de sus pulsiones oponen otras formas de subjetivación que se

⁵ El foco no está en el espacio del supermercado o en los trabajadores en sí mismos, sino en un cuerpo colectivo amorfo que coalesce alrededor del constructo histórico del supermercado. Los personajes son elementos funcionales de un proyecto más amplio, no mimético; [...] Los verdaderos protagonistas son las relaciones y fuerzas de producción a lo largo del tiempo, vistas desde el punto de vista del presente” (traducción mía).

escapan de la lógica del mercado y oponen una cierta resistencia, una suerte de desmadre de la representación. Cito un fragmento de la novela:

Y ahora si no pagái las cuentas de inmediato, te cortan la luz o el gas o el agua los conchas de su madre, maricones culiados. Lo hacen así, rápido, para cobrarte las reposiciones, para cagarte pues. Te cortan todo sin el menor remordimiento estos maricones chuchas de su madre. Llegan abyectos con sus caras congeladas y te cortan lo que sea, impávidos y grises, idénticos los hijos de puta, sin que se les mueva un pelo a los culiados (Eltit 147).

Entre las citas y el recuerdo de una historia de luchas que interrumpen la narratividad y la figuración de un cuerpo con sus humores, deseos e instintos, el texto se construye como una poderosa articulación de elementos heterogéneos e historias perdidas en una única narración (Draper) que logra apartar al trabajador de su condición exclusiva de víctima, revelar un tipo de agenciamiento que no está sustentado en la categoría de individuo y exhibir el potencial de dominación del neoliberalismo sobre cuerpos y conciencias de un modo que tal vez no habría sido posible con otra forma narrativa. Pero además también esa organización narrativa permite narrar la potencia de los trabajadores aun cuando el acceso al poder les esté negado: la potencia de una vida impersonal que resistirá en nuevas formas de subjetivación.

La serie y el retrato: Claudia Andújar

El conjunto de fotografías incluidas en *Marcados* de Cláudia Andújar fue mostrado por primera vez en la 27ª Bienal de São Paulo de 2006 que recibió el título “Como vivir junto”, inspirado en los cursos y seminarios –posteriormente transformado en libro– de Roland Barthes en el Collège de France. En la estela de las preocupaciones de Barthes, la bienal (curada por Lisette Lagnado) propuso una reflexión sobre los modos de habitar y construir espacios comunes y reunió un conjunto de obras diversas y heterogéneas que elaboraron problemas relacionados con diferencias culturales, migraciones, formas de la convivencia, y prácticas colaborativas (Lagnado 16)⁶.

Menciono esta primera exhibición de la serie *Marcados* para situar la interpelación conflictiva que el retrato de estos rostros y cuerpos provoca, y el lugar ambivalente de los mismos en relación con sus funciones y sus contextos de inscripción.

⁶ Con el título *Marked for Life, Marked for Death* se presentó en Londres, una instalación con tres de estas fotografías en la exposición Citizens, en Pthsanger Mannor Gallery and House, en 2005 (Senra 134).

En la tradición de la fotografía documental (de August Sander a Walker Evans), las fotografías de *Marcados* fueron tomadas como parte de una expedición al Amazonas y sus poblaciones indígenas. Además de la tradición de la fotografía documental, o más bien, precisamente porque esta tradición estuvo muy ligada al uso de la fotografía en los comienzos de la antropología a fines del siglo XIX, las fotografías de Andújar también evocan las fotografías que Claude Lévi-Strauss tomó en sus viajes por el Amazonas⁷. Como las fotografías de Lévi-Strauss, las de Andújar también fueron realizadas como parte de una expedición que buscaba observar y estudiar una población humana y que realizó un relevamiento del territorio y de la población. Como señaló la propia Andújar y especificó Stella Senra: “como os Yanomami não respondem a nome próprio, foi adotado o método consagrado desde o século XIX para a identificação dos chamados povos nativos: uma fotografia com um número preso ao corpo” (Andújar *Marcados* 50; Senra 127).

En su exposición en la Bienal, las fotografías se completaron con documentos que las contextualizaban, como el “Informe 82” (1982) elaborado para la Comissão Pró Yanomami (CPY), que preside la misma Claudia Andújar. Las fotografías se inscriben así en un contexto denso en el que el trabajo de ayuda a la supervivencia de los Yanomami y la fascinación por su mundo rezuma en retratos con una capacidad impresionante de interpelación.

Frente a la combinación de fotografías de grupos, retratos de personas o fotografías de paisaje o de sujetos en sus acciones y costumbres cotidianas (el tipo de fotografías que suelen acompañar a las expediciones antropológicas y que, de hecho, integran *Saudades do Brasil*), *Marcados* está constituido exclusivamente por 82 retratos de personas, recortadas de sus acciones habituales, que miran a la cámara. La mayoría de las fotografías son retratos individuales, aunque en algunos pocos casos aparecen las madres con sus bebés o niños pequeños. La utilización de una serie de procedimientos formales semejantes en todas las fotografías organiza los retratos en una serie particular: el uso de las placas con el número, el tipo de encuadre y la iluminación –entre otros dispositivos– reúnen las 82 fotografías en una misma serie.

Quisiera subrayar el uso del retrato –y no otro tipo de fotografías de personas o grupos, o de colectivos– para retratar a los Yanomami en la serie de Andújar. Porque si el

⁷ En *Light in the Dark Room: Photography and Loss*, Jay Posser recuerda que la antropología y la fotografía fueron inventadas simultáneamente e inmediatamente conectadas: “Both forms were initially conceived as modes of observing and documenting reality. Anthropologist embraced photography for this apparent capacity for showing its referent unmediated” (Posser 55).

retrato es la fotografía que otorga el poder soberano a los rostros (Didi Huberman), su inclusión en series en el trabajo de Andújar redefine el poder de interpelación del retrato. Entre la densa trama de operaciones y dispositivos que construyen estas fotografías, entre la serie y el retrato se juega una capacidad de encarar de vuelta –de devolver la mirada– del retratado y un modo de interpelación que al mismo tiempo que se sostiene en esa capacidad de mirar, desestima la individualización personalista del retrato más tradicional. El uso de la serie descentra la individuación de un modo bastante evidente. En primer lugar, si bien se trata en todos los casos de retratos, cada una de las fotografías suele variar levemente el encuadre para valorizar algunos rasgos personales o detalles de la vestimenta o de la postura. Por otro lado, también las poses de los retratados varían en algunos casos radicalmente. Mientras algunos –en general, niños– parecen mirar con cierto temor a la cámara, otros envían una mirada desafiante o bien se ríen frente a la cámara, sosteniendo una mirada enigmática. También es evidente el juego que se produce al confrontar las fotografías de aquellos Yanomami que aparecen vestidos (los que, por su ubicación geográfica, han tenido mayor contacto con el resto de la población brasileña) y los que aparecen desnudos y con sus ornamentos tradicionales (Senra 134).

Como señaló Stella Senra, podría decirse que

[...] não há propriamente “sujeitos” diante de sua câmara, e tampouco uma suposta “interioridade” pronta a ser descoberta; ali, na grande maioria das vezes, não há sequer “rostos” –essa premissa é condição para a existência do retrato fotográfico. Mas, em lugar de tomar tal ausência como falta, a fotografa faz dela mesma o objeto de suas fotos, buscando mostrar, por meio dessa espécie de “descompasso”, como cada um dos índios se comporta diante da nova situação – ou seja, como os Yanomami “adquirem” um “rosto” e como “se tornam” retratos. Ao mesmo tempo, essa “busca” do retrato lhe permite tomar a própria fotografia como um operador do contato, como um elemento exterior ao mundo dos índios, com o qual eles têm de se defrontar” (135).

Me interesa esta ambivalencia entre la individuación que permite el retrato y el descentramiento simultáneo de lo personal y de la identificación que permite la serie en sus pequeñas variaciones porque en ella se conjuga –creo– las potencialidades de un pensamiento que va más allá de la identidad de los sujetos –sea concebidos en términos

individuales, sea constituyendo un colectivo más amplio— que es posible destacar en estas fotografías⁸.

Si además leemos estos juegos junto con el marco que proporcionan a *Marcados* los dos textos de Andújar incluidos en el comienzo del libro, la potencia de estas salidas de lo personal para encontrar otros modos de organización de los seres que propicie una solidaridad amplia y transversal parece evidente. En estos tres textos, Andújar relaciona los números de los Yanomamis con los números utilizados por el régimen nazi para marcar a los judíos. El primero tiene en el lugar del título la fecha de 1944 y comienza con las siguientes palabras:

Aos treze anos tive o primeiro encontro com os “marcados para morrer”. Foi na Transilvania, Hungria, no fim da Segunda Guerra. Meu pai, meus parentes paternos, meus amigos de escola, todos com a estrela de Davi, visível, amarela, costurada na roupa, na altura do peito, para identificá-los como “marcados”, para agredí-los, incomodá-los e, posteriormente, deportá-los aos campos de extermínio (Andújar *Marcados* 4).

Allí Andújar relata su primera relación amorosa con uno de esos “marcados”: Gyuri, uno de sus compañeros de escuela, también marcado con la estrella de David.

El segundo texto incluido en el libro, en cambio, coloca en el mismo lugar del título la fecha de 1980, y explica los motivos de la expedición que dio origen a las fotografías de los Yanomami. Sobre ella, explica Andújar:

São as circunstâncias desse trabalho que pretendo mostrar por meio destas imagens feitas na época. Não se trata de justificar a marca colocada em seu peito, mas de explicitar que ela se refere a um terreno sensível, ambíguo, que pode suscitar constrangimento e dor. A mesma dor que senti por amor ao pisar na grama do parque, um amor impossível com Gyuri. Ele morreu em Auschwitz naquele mesmo ano de 1944 (5).

Entre uno y otro texto es evidente la superposición de poblaciones y de tiempos, la latencia de la historia, y la conexión de los dispositivos de individuación y la ambivalencia que los mismos propician. El tercer texto, titulado “2008”, termina con las siguientes palabras:

É esse sentimento ambíguo que me leva, sessenta anos mais tarde, a transformar o simples registro dos Yanomami na condição de “gente” —marcada para viver— em obra que questiona o método de rotular seres para fins diversos.

⁸ Podría decirse que estas fotografías hacen evidente el cuestionamiento que Jean Luc Nancy propone para el mismo retrato en *La mirada del retrato*. Allí, propone que el retrato pone en juego la ambivalencia del sujeto, donde emerge la génesis siempre inacabada que lo estructura socavándolo.

Vejo hoje esse trabalho, esforço objetivo de ordenar e identificar uma população sob risco de extinção, como algo na fronteira de uma obra conceitual (5).

Frente a la singularidad que proporciona el retrato, las fotografías de Andújar forman parte de un dispositivo amplio y complejo en el que la fotografía se vuelve un operador de contacto entre diversidades que hace emerger una lógica que privilegia la multiplicidad y la contaminación por sobre la identidad y la discriminación.

Como las fotografías de Andújar y el texto de Eltit, algunas prácticas contemporáneas encuentran en la deconstrucción de la categoría de persona y de individuo un modo –bastante radical, por cierto– de pensar la experiencia compartida y singular que no define a un sujeto o individuo en particular sino que es común a un grupo y circula anónimamente. Creo ver en ellas algunas de las formas contemporáneas en que las prácticas culturales se están enfrentando a algunos de los problemas más acuciantes del mundo contemporáneo sobre la organización de los seres y sus comunidades, e imaginando, más allá del sujeto y del individuo, nuevos modos de pensar la vida en común.

Bibliografía

- Andújar, Claudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- . *A Vulnerabilidade do Ser*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- . Entrevista a Hélouise Costa. *27ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Benjamin, Walter. "The Crisis of the Novel". *Selected Writings*, Volume 2: Part 1, 1927-1930. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- Draper, Susana. "The Question of Awakening in Postdictatorship Times: Reading Walter Benjamin with Diamela Eltit". *Discourse* 32, n° 1 (2010): 87-116.
- Deleuze, Gilles. *Pure Immanence: Essays on A Life*. New York: Urzone, 2001.
- Didi-Huberman. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Eltit, Diamela. *Mano de obra*. Santiago: Seix Barral, 2002.
- Esposito, Roberto. *Tercera persona: política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. New York: Columbia University Press, 2015.

Lagnado, Lisette. "Introdução". 27a. *Bienal de São Paulo. Guia*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

Minelli, Gian Paolo. *Zona Sur. Barrio Piedra Buena. Buenos Aires. Argentina 2001-2006*. Geneve: Jean Paul Felley & Olivier Kaeser, 2007.

Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

Richard, Nelly. "Tres recursos de emergencia: las rebeldías populares, el desorden somático y la palabra extrema". <http://www.letras.s5.com/eltitog1202.htm>. Fecha de acceso: 3 de octubre 2014.

Serna, Stella. "O último círculo". Andújar, Claudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 127/142.